

## Historia de la fotonovela mundial

El antecedente de la fotonovela, entendida según la RAE como “relato, normalmente de carácter amoroso, formado por una sucesión de fotografías de los personajes, acompañadas de trozos de diálogo que permiten seguir el argumento”, surge a comienzos del siglo pasado en Italia<sup>1</sup>. Se trata de la prehistoria de este formato que acarrea desde ese comienzo el estigma de la hibridez.

Hay antecedentes de principios del siglo veinte, vinculados a la promoción de espectáculos cinematográficos a través de argumentos resumidos de exitosas películas, “cuyas fotografías, solitario ingrediente icónico del impreso, fungían en calidad de portada”, describe Fernando Curiel<sup>2</sup>.

Esta precuela fotonovelesca sufrió transformaciones y versiones a medida que la idea con objetivos publicitarios comenzó a salir del continente europeo. En el origen de, en ese instante, rara travesía editorial, se trataba de publicaciones que aprovechaban el material gráfico sobrante de películas al que se le agregaba texto y diseño para coronar la conversión. En paralelo, se iniciaba su dispersión geográfica y la adecuación a las industrias culturales y creativas de esos países con industrias cinematográficas poderosas. Fue el momento de la adopción desequilibrio las industrias locales. Por ejemplo, había Cinevita en Italia, desde los años treinta; y Cinevisión y Aventuras en Argentina, desde 1946<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/drae>.

<sup>2</sup> Curiel F. (2001). Fotonovela roja, fotonovela rosa. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

<sup>3</sup> Scarzanella E. (2009). Mujeres y producción/consumo cultural en la Argentina peronista: la revistas de la editorial Abril. Anuario Hojas de Warmi, 14, 3.

Aunque su propagación por países vecinos fue casi inmediata, se conservó la identidad de la cuna y el nexo indestructible con el cine y la prensa escrita. El origen italiano de la fotonovela implicó que se nutriera de estrellas locales y de una estructura productiva consolidada.

Durante el periodo de post guerra en Italia, el nexo entre cine y fotonovela origina, según Scarzanella, “un filón popular que se articula en el cine del así llamado «neorrealismo popular» (películas de estilo moderno con clásicas tramas melodramáticas) y en los semanarios como *Grand Hotel*, *Sogno y Bolerofilm*”<sup>4</sup>.

El híbrido inicial experimentó transformaciones significativas hasta adquirir su fisonomía definitiva a mediados de la centuria. En la década de los cuarenta y también en Italia, se materializó la mutación de formato o, en palabras del mexicano Curiel, se dio “el paso que desembocaría en la prefotonovela, todavía tributaria del cine”. Y agrega: “La adaptación ya no se constriñe al argumento: asimismo incluye la selección fotográfica del filme elegido, imágenes que se acompañan de textos que las narran y de ‘globos’ que, tal como sucede en el cómic, sirven de receptáculo a los diálogos de los personajes”<sup>5</sup>.

El origen italiano del formato ha sido cuestionado por investigaciones que explicitan la pretensión mexicana de haber incubado la fotonovela en su industria cinematográfica que, entre otras ventajas, no sufrió los vaivenes derivados de la Segunda Guerra Mundial, tal como ocurrió en Europa. Irene Herner argumenta que en los inicios de los años cuarenta “nos encontramos con fotomontajes hechos por mexicanos, por ejemplo *Pokar de ases*, de R. Valdiosera, en la historieta Pinocho(1943), o *Revancha*, de José G. Cruz, en

---

<sup>4</sup> Scarzanella E. (2009). Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires, desde la guerra mundial hasta la dictadura militar (1941- 1976). *Revista de Indias*, 69, 73.

<sup>5</sup> Curiel. op.cit.

Pinocho(1944). Por estas fechas también encontramos adaptaciones de películas del cine nacional e internacional a las historietas”<sup>6</sup>.

La autora agrega, a modo de ejemplo, las adaptaciones impresas de grandes películas como *Doña Bárbara*, con María Félix, publicada en la revista Pinocho en 1944, y *Lágrimas de antaño*, con Betty Davis, en el mismo medio, pero de 1943. Sin embargo, se trata a nuestro juicio de ejemplares considerados todavía cinenovelas porque evidentemente la historia se basaba en las películas homónimas y no constituyen obras diferentes y autónomas<sup>7</sup>.

1946 es el año en que la transición hacia el nuevo formato consolidado culmina gracias a la experiencia pionera de Grand Hotel, franquicia de una marca estadounidense que adquirieron los hermanos Alceo y Domenico del Duca, que hizo la diferencia al contratar guionistas para elaborar relatos propios, especialmente escritos para la publicación. El 29 de junio de ese año circuló el primer tiraje que, además de su común contenido informativo vinculado a la entretención, incluyó una historia ilustrada con dibujos. En rigor, la primera fotonovela fue un inserto que inauguró la sección *Almas encadenadas*. En una semana completó cuatro reimpresiones, sumando lectoría, 100 mil ejemplares y sorpresa en la Iglesia Católica y el Partido Comunista, dos de los referentes culturales más significativos de la post guerra italiana.

El éxito de la publicación de Grand Hotel motivó el paso definitivo. Al año siguiente, Stefano Reda y Giampaolo Callegari publicaron *Nel fondo del cuore*, en la revista Il Mio Sogno, que luego se conoció sólo como Sogno. Gina Lollobrigida protagonizó ese debut total y las editoriales decidieron

---

<sup>6</sup> Herner I. (1979). Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México. México: Nueva Imagen.

<sup>7</sup> “Doña Bárbara”, de Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado, se estrenó en 1943; mientras que “Lágrimas de antaño”, de Irving Rapper, de 1942, también se conoció como “la extraña pasajera”, y en inglés se tituló “Now, voyager”. Fuente [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

repetir la fórmula <sup>8</sup>. Como los réditos eran inmediatos y manifiestos, bastó un par de semanas para que Bolero Film saliera a la calle con relatos fotonovelados a cargo del editor Damiano Diamini, que también lograron alcanzar el rango del millón de ejemplares vendidos <sup>9</sup>. La participación de sellos editoriales como Rizzoli y Mondadori comprueba el interés sorpresivo por el formato. Un caso aparte fue Domenico Del Duca, quien a través de su firma, Universo, se convirtió en el principal propulsor del llamado fotoromano <sup>10</sup>. En Italia también recibe el apelativo de fumetti, por la similitud entre los globos de los diálogos y el humo de los cigarrillos.

Anna Bravo detalla estas reacciones demostrando que el fenómeno no tuvo explicaciones inmediatas entre las instituciones con mayor arraigo o preeminencia.

Los comunistas acusan a la fotonovela de desviar a la clase obrera de su compromiso socio-político y estar peligrosamente cerca de la superficialidad burguesa-capitalista de Estados Unidos. Los católicos la condenan por pecaminosa, propagadora de la inmoralidad y la corrupción de la juventud <sup>11</sup>.

La etapa de la post guerra se desencadena a partir del 2 de mayo de 1945, cuando los alemanes cesan la ocupación y entregan un país golpeado por bombardeos incesantes y con la moral colectiva en el suelo, pese a que Roma queda del lado de los triunfadores. En este ambiente surge el movimiento cinematográfico conocido como Neorrealismo Italiano, que tiene como premisa expresiva usar escenarios reales, lo que en ese tiempo significaba generalmente ambientar escenas entre ruinas. *Roma, ciudad*

---

<sup>8</sup> Sánchez J. & Zaldúa M.. (2012). La fotografía en las fotonovelas españolas.. Documentación de las Ciencias de la Información, 35, 31-35.

<sup>9</sup> Aparici R. (1992). El cómic y la fotonovela en el aula. Madrid: Ediciones de la Torre.

<sup>10</sup> Crapis D.. (2003, octubre 27). (Foto) romanzo popolare. L'Unita, Cultura, 23. 2014, diciembre, De L'Unita Base de datos.

<sup>11</sup> Bravo A.. (2003). Il Fotoromano. Bologna: Il Mulino.

*abierta*, de Roberto Rossellini, fue estrenada el 27 de septiembre de 1945 y es considerada la primera película de este movimiento.

Por lo tanto, hay otro nexo entre fotonovela y esta nueva forma de registrar la realidad. Se trata de ciudades en transición, que se adaptan al fin de la guerra y se incorporan a la paz. La identificación surge repentina y sorpresiva, al punto que se ve al formato como “un puente entre la Italia pobre y profunda y una modernidad que no es barata”<sup>12</sup>.

Los nexos entre la fotonovela y el cómic son evidentes y se ejemplifican con el inicio dibujado de *Grand Hotel*, formato que a esa altura de la humanidad experimentaba un crecimiento sostenido. Aparici dice sobre esta hermandad: “Captan la realidad de forma bidimensional; son de géneros estáticos; se dirigen perceptualmente al sentido de la vista”<sup>13</sup>. La comunidad de limitaciones, sigue el autor, sirve para desarrollar un lenguaje específico, “por ejemplo, ante la carencia de sonido, el tamaño de las letras y de los globos van a dar a entender la intensidad de los mismos”<sup>14</sup>.

María del Mar Mañas Martínez recalca que la hibridez del género procura actualizar el contenido sentimental de la novela rosa mediante una mixtura...

...entre el cómic (utilización de viñetas e inclusión de los diálogos “saliendo de la boca de los personajes”) y el cine (las viñetas no son dibujadas sino fotográficas, a imitación de los fotogramas para conseguir mayor realismo), aunque tal cocktail de ingredientes da una mezcla bastante más pobre que cualquiera de

---

<sup>12</sup> Ib., pág. 16.

<sup>13</sup> Aparici, op.cit.,pág. 13.

<sup>14</sup> Ib.

sus componentes por separado debido a la simplificación a la que somete a todos ellos <sup>15</sup>.

La progresión del proyecto, a juicio de Mercedes López, se debe además de la propuesta en sí, a dos factores, uno técnico y otro social. El perfeccionamiento de los métodos de impresión abarató los costos de producción, y el protagonismo de los sectores populares de la post guerra contribuyeron a fortalecer la iniciativa en sus primeros pasos <sup>16</sup>.

La necesidad de contenidos, evidenciada por el tiraje de los ejemplares pioneros, motivó a sellos italianos a tomar riesgos y considerar al formato como un salvavidas editorial de la post guerra. La apuesta incluía la producción total del material, para no depender del suministro cinematográfico sobrante.

Esta explosión editorial no afectó el origen de los proyectos, encasillados desde sus concepciones. Bolero, por ejemplo, acentúa Anna Bravo, “habla de los trabajadores explotados y víctimas de la guerra que, sin embargo, no niega el final feliz” <sup>17</sup> Es, por cierto, un tono cercano al neorrealismo que primaba en la cinematografía italiana de la post guerra.

Los argumentos folletinescos, complementa Urrero, “han sido estudiados por los analistas de la antropología de la pobreza, y no es arriesgado vincularlos a la educación por la imagen vigente en los sistemas autoritarios” <sup>18</sup>.

El influjo de la fotonovela además de seguir un patrón externo para su extensión como fenómeno continental, también experimentó una influencia

---

<sup>15</sup> Martínez, M. d. (1995). Evolución de la fotonovela. *Antrophos*, 135-138.

<sup>16</sup> López Suárez, M. (2006). Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía. *Cuadernos de Filología Italiana* Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense, 97-118.

<sup>17</sup> Bravo, op.cit. pág. 25.

<sup>18</sup> Urrero, G. (5 de Octubre de 2007). *The Cult*. Recuperado el 2012, de <http://www.thecult.es/Comic/cine-en-el-comic-comic-en-el-cine.html>.

introspectiva dentro de la sociedad italiana. *El Jaque Blanco*, película que Federico Fellini estrenó en 1952, parodiaba al género impreso y dimensionaba el efecto provocado desde el comienzo de la segunda parte del siglo veinte.

Un joven matrimonio arriba a Roma para conocer la parte más influyente de la familia. Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste) quiere que su mujer, Wanda Giardino (Brunella Bovo) se vincule con sus tíos capitalinos sin saber que la muchacha quiere cumplir un sueño. En secreto, Wanda abandona el hotel en busca de la sede de la revista de fotonovelas que lee y donde remite sus cartas para que las lea Fernando Rivoli (Alberto Sordi), máxima estrella del fotoromanzo que encarna al Jaque Blanco en la serie más exitosa de ese momento. El encuentro soñado, a la postre, no es tal y ni el seudónimo que usa la fanática para escribir sus misivas, "Bambo, la apasionata", la libran de conocer los intersticios de la producción fotonovelesca.

El formato también sirvió de primera escuela para nóveles talentos que luego devinieron en estrellas cinematográficas, que transitaron por el camino que abrió Gina Lollobrigida. Sofía Loren, por ejemplo, comenzó su carrera protagonizando historias gráficas en *Sogno* bajo los nombres de Sofía Lazzaro o Sofía Villani. La lista es interminable: Vittorio Gassman, Silvana Magnano, Raf Vallone, y más recientes, Ornella Muti, Terence Hill, Laura Antonelli <sup>19</sup>.

Francia fue el relevo inmediato. En 1949 se lanzó *Festival*, bajo el sello Editions Mundiales<sup>20</sup>. En agosto del año siguiente, *Nous Deux* se convirtió en la primera revista francesa que contenía fotonovelas en lograr un tiraje de 350.000 ejemplares. Los magazines femeninos franceses -de modas,

---

<sup>19</sup> Claudio Baglioni Forum. (19 de 12 de 2001). Obtenido de <http://claudiobaglioni.forumcommunity.net/?t=49172429>.

<sup>20</sup> Sánchez Vigil & Olivera Zaldua, op.cit.

decoración de interiores, tejidos y trabajos de costura, educación de los niños, reportajes, folletín y más recientemente, entrevistas y encuestas de opinión- tuvieron que darle espacio a la fotonovela para poder mantener sus tirajes. Es el panorama que describe Mattelart.

En dichos países, la fotonovela hasta incursiona en la prensa cotidiana, y un cierto número de tabloides metropolitanos y provinciales publican a diario tiras de fotonovelas, aún cuando el papel no ofrece siempre condiciones óptimas de reproducción <sup>21</sup>.

La idiosincrasia determinó, a la postre, la suerte de esta diáspora telenovelesca y prueba de eso es que “los intentos realizados para introducir la fotonovela en los países anglosajones no sirvieron sino para comprobar la especificidad latina del género”.

Curiel habla de la “Doctrina Sullerot” para referirse a las explicaciones de por qué la fotonovela tuvo obstáculos para expandirse a países con otras raíces. Dice que “la tesis de la latinidad y catolicidad de la fotonovela fue propuesta por Evelyne Sullerot, estudiosa de la prensa femenina. Según ella, el público anglosajón prefiere el cómic por sus atributos abstractos y fantásticos” <sup>22</sup>(Curiel, 2001, pág. 36).

También en Francia, los pasos que siguió el formato fueron más osados. Promediando los cincuentas, el editor Jean Jacques Bourgeois implementó la agencia Art Presse para publicar fotonovelas de todo tipo de temática. Entre 1957 y 1977 lanzó más de quinientos títulos<sup>23</sup>. La variedad narrativa abordó tópicos inexplorados hasta ese momento: el erotismo y el suspenso. Generalmente, como no todos los países eran tan liberales, se disfrazaba el erotismo dentro de historias policíacas o sensacionalistas, que

---

<sup>21</sup> Mattelart A. , Picini M. & Mattelart M.. (1976). El nivel mítico de la prensa pseudo-amorosa. En Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal(221-287). Buenos Aires: El Cid Editor.

<sup>22</sup> Curiel, op.cit. pág. 36.

<sup>23</sup> Sánchez y Olivera, op.cit.



se volvieron extremadamente populares en toda Europa. Estas llegaron de forma algo tardía a América Latina, apareciendo como tales a finales de esa misma década, aunque en México, tuvimos un curioso caso de evolución paralela <sup>24</sup>.

En España hubo intentos en 1949, pero sólo en 1958 se publicó *Picnic*, revista que ofrecía adaptaciones de historias fotonoveladas italianas. La colección *Cinéxito* fue la herramienta que logró situar el formato en la península. Comenzó reproduciendo películas populares de artistas famosos como *Joselito y Marisol* (*Marisol en un rayo de sol*, de 1961; *Rey de reyes*, de 1963, por ejemplo). La colección *Corín Ilustrada* se consolidó a partir de 1968 con *Corín Tellado*, que lograba un tiraje de cien mil ejemplares cada quince días. Más tarde acuñaron el concepto foto-romance para traducir al español el concepto fotoromanzo. Se convirtió en un nuevo tipo de revista “para todos los que, de una manera u otra, andan relacionados con estos mundos tan dispares y tan cercanos, como son, la prensa, el cine, el arte en suma”, rezaba la presentación <sup>25</sup>

Como si se tratara de un manual formalizado por el uso y la costumbre editorial, los productores españoles hacían esfuerzos para que sus lectores se sintieran parte del mundo de las fotonovelas, ya sea a través de concursos que premiaban “aquellas en cuyo desarrollo participaran ‘lugares típicos de la geografía española’, o incluso ofreciéndoles la posibilidad de protagonizar las fotonovelas si su fotografía resultaba elegida en una selección, lo que podría abrirles el camino al estrellato cinematográfico” <sup>26</sup> (op.cit. pág. 136).

---

<sup>24</sup> Comiquero. (8 de Agosto de 2008). Obtenido de <http://comiquero.com/columnas/comenta/la-gran-olvidada-la-fotonovela>.

<sup>25</sup> Martínez, op.cit. pág. 135.

<sup>26</sup> Ib., pág. 136.

A comienzo de los años setenta la oferta en España incluía a Sinfonía, Cariño, Lolita, Fascinación y Frenessí. Hay que sumar a Cuerpos y Almas, Embeleso, Susurros, Sayonara, Desirée, Selene y Corín Tellado, de editorial Rollán.

Respecto de la fórmula aplicada, Román Gubern se detiene en la “dicotomía maniquea” heredada de la literatura rosa entre “la buena chica, seria y formal para casarse y la chica ligera y frívola que se usa únicamente para pasar el rato”, mientras que la construcción de los personajes caracteriza “de manera redundante ya que aparecen moralmente definidos por sus acciones y además por sus apariencias”<sup>27</sup>.

La tendencia siguiente fue la aparición de otro tipo de fotonovela tributaria de las series radiofónicas. Eran versiones editoriales de las historias auditivas como *Simplemente María* y *Lucecita*, “que eran un complemento en imágenes de las emisiones radiofónicas producidas por Radiocadena 72 y Cadena Ser”<sup>28</sup>.

Mañas Martínez recalca que “si las fotonovelas clásicas estudiadas hasta ahora procedían de la novela rosa, éstas procedían del folletín no solamente por su forma, continuada de una semana a otra, sino porque los problemas que relataban eran por así decirlo más ‘proletarios’ y cotidianos, habiendo desaparecido los ambientes de lujo”<sup>29</sup>.

México aportó con el desarrollo de la fotonovela romántica, fundamento de la explosión de la teleserie, hito en que confluye el influjo de la empresa Televisa y los rasgos más marcadores de la industria cinematográfica.

Las imágenes del cine mexicano, en su época de oro en particular, prepararon a las masas campesinas y urbanas para el traumatismo

---

<sup>27</sup> Martínez, op.cit., pág. 137.

<sup>28</sup> Ib.

<sup>29</sup> Op.Cit., pág. 138.

de la industrialización de los años cuarenta; expresaron un imaginario que, de consuno con la radio, socavó o actualizó sucesivamente la tradición, iniciando a las multitudes en el mundo moderno a través de sus figuras míticas: Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix y tantos otros <sup>30</sup>

El formato también experimentó nuevas mutaciones. En los años cincuenta, la popularidad de la lucha libre despertó el interés del editor José Guadalupe Cruz, quien concreta el cruce con la fotonovela al lanzar *El Santo*, personaje masivo de los cuadriláteros locales. Si bien no eran tan violentas “como las fotonovelas negras –de hecho prácticamente no existía erotismo, pues el objetivo de Cruz era llegar a todas las familias– fue indudablemente un parteaguas”, porque fue la primera en México “en no apoyarse en las historias románticas, surgiendo y desarrollándose al mismo tiempo que su contraparte francesa” <sup>31</sup>. La apuesta de *El Santo* provocó el surgimiento de un género basado en luchadores, boxeadores y otros deportistas. El fenómeno de Santo “llegó a tirar hasta 900 mil ejemplares a la semana, que considerando la población de esos años, es una cantidad realmente considerable” <sup>32</sup>.

El personaje adquirió dimensiones continentales. Santo, el Enmascarado de Plata, héroe de la lucha libre, iniciado como luchador en Cuba en 1948, fue llevado al cine en repetidas ocasiones. René Cardona lo dirigió en *El enmascarado de plata* (1952) y el personaje, ideado por José G. Cruz, se convierte en la estrella de filmes de aventuras como *Ladrón de Cadáveres* (1956), de Fernando Méndez, *El Santo contra los Zombies* (1961), de Benito Alazraki, y *Santo en el Hotel de la Muerte* (1961), de

---

<sup>30</sup> Gruzinski, S. (1994). La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner. México D.F.: FCE México.

<sup>31</sup> Comiquero, op.cit.

<sup>32</sup> Ib..

Federico Curiel. “Con el éxito, llegó la mercadotecnia, y el primer resultado de ésta fue una singular variante de la cinenovela” <sup>33</sup>.

La evolución de la fotonovela en los países donde logró más arraigo le ha permitido adquirir una continuidad que le asegura sobrevivir. En Italia, la cuna, el formato se trasladó al ámbito digital, evidenciando que la iconografía ofrece ductilidad tecnológica. “Su repercusión inmediata es una mayor sintetización del lenguaje y, al mismo tiempo, su definitiva conversión en estrategia para incrementar la publicidad”, refiere Mercedes López respecto de que la interactividad fomenta los enlaces comerciales <sup>34</sup>.

La misma autora ejemplifica otra forma de difusión de la fotonovela con un proyecto que involucra a teléfonos móviles, “Fotonovela Interactiva-servicio e-moción”, surgido por un acuerdo entre la productora Endemol y Telefónica Móviles en España. “Segmentada en 80 capítulos (cada capítulo es un mensaje constituido por cinco imágenes y enviado por suscripción mediante pago), mezcla personajes reales con personajes del cómic. Por lo tanto, en la era post-industrial, las nuevas exigencias de ‘visualidad’ determinan un nuevo desequilibrio entre lo textual y lo iconográfico” <sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Urrero, op.cit.

<sup>34</sup> López Suárez, op.cit., pág. 116.

<sup>35</sup> Ib.